

Études littéraires



Pierre Laurette, *Le Thème de l'arbre chez Paul Valéry*, Paris, Librairie C. Klincksieck, Bibliothèque française et romane, 1967, 196 p.

Louis Morice

Volume 1, numéro 2, août 1968

Roman et théâtre au XVIII^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500032ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500032ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Morice, L. (1968). Compte rendu de [Pierre Laurette, *Le Thème de l'arbre chez Paul Valéry*, Paris, Librairie C. Klincksieck, Bibliothèque française et romane, 1967, 196 p.] *Études littéraires*, 1(2), 313–316. <https://doi.org/10.7202/500032ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1968

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

lorsqu'il déclare dans sa conclusion : « Literature need not be exemplary, nor a commentary on reality. It can also be an imaginative contrast » (p. 193). Autant et plus qu'une réponse à un problème psychologique personnel, l'œuvre d'art est création d'un monde autre.

M. Redfern s'est surtout attaché à dégager la signification morale et psychologique du monde imaginaire de Giono, et ce qu'il a voulu faire a souvent été bien fait. Son livre est concret, parfois brillant, parfois ironique et allègre comme Giono lui-même. Cependant il laisse le lecteur sur sa faim. Quelques formules faciles sur les écrivains contemporains (« the aesthetic meanderings of Proust and the icy intellectualism of Valéry », p. 140), des jugements hasardeux (M. Redfern dénie à Giono la subtilité dans la description alors que *Jean le Bleu* suffirait à lui apporter le démenti) ne sont que vètilles dans l'ensemble. L'insatisfaction vient d'ailleurs. Si M. Redfern présente fort bien le résultat du travail imaginatif chez le romancier et s'engage même dans l'élucidation de son sens, il ne s'interroge guère sur la genèse de cet univers. Il décrit les créatures et les objets qui le peuplent plus que l'opération qui les produit. L'étude reste presque toujours au niveau des personnages et des idées (par exemple à propos de la force magique de certains passages, p. 27). On souhaiterait qu'elle allât jusqu'aux images et au langage. M. Redfern cite par exemple des phrases de *Colline* où il voit préciosité, artifice, *wanderings* (p. 28), alors que justement le langage lui-même y rêve et imagine... En s'appuyant davantage sur Bachelard — cité brièvement à deux reprises — dont il est difficile de se passer désormais lorsqu'on parle de l'imagination, M. Redfern aurait sans doute pu suivre plus loin ce travail de la rêverie à partir d'un objet. Il aurait pu également développer ses intuitions très

pénétrantes sur le rôle de l'imagination dépassant la réalité à propos des synesthésies chez Giono ou de sa parenté avec Melville.

Depuis une quinzaine d'années ont paru quatre ou cinq études d'ensemble sur Giono. Celle de de Boisdeffre n'est guère plus qu'une introduction panoramique ; celle de Jacques Pugnet est succincte mais solide dans sa recherche des thèmes ; le livre de Romée de Villeneuve est surtout une biographie ; le *Giono par lui-même* de Claudine Chonez reste une des études les plus attachantes par son approche « affective » de l'écrivain ; Pierre-R. Robert aborde enfin les problèmes techniques posés par son œuvre et le dernier en date, W. D. Redfern, jette la sonde dans le monde imaginaire du romancier. Beaucoup de généralités ont été dites et répétées sur Giono. Il serait souhaitable maintenant d'en reprendre l'étude à l'envers, à partir de problèmes précis et limités avec l'aide des méthodes nouvelles d'exploration littéraire.

Roland BOURNEUF

Université Laval

□ □ □

Pierre LAURETTE, le Thème de l'arbre chez Paul Valéry, Paris, Librairie C. Klincksieck, Bibliothèque française et romane, 1967, 196 p.

Il n'est pas exagéré de voir dans l'Image de l'Arbre « le mythe personnel » de Valéry. Et d'autant plus personnel peut-être que, née en lui de lui, cette image — bien qu'il ne manque pas d'arbres sur les bords méditerranéens — ne lui fut pas imposée, comme celles de la Mer et du Soleil, par son site natal. Il semblerait même qu'elle l'exclue. « Je suis né à Sète. Point de champs alentour ; des sables et de l'eau salée ». Ainsi explique-t-il — tout en y revenant — que « les thèmes

bucoliques excitent peu furieusement son courage » (*Œuvres*, Pléiade, t. I, p. 209) — « Rien pour moi dans les *Géorgiques* » (*ibid.*, p. 1090).

Mais mieux qu'une terre, tout poète possède, surtout quand il s'appelle Paul Valéry, un « sol mental ». C'est sur ce sol, plus fécond encore que les « sables » baignés par la mer, sur lesquels, fils de la mer et du soleil, il naquit, que l'arbre de Valéry est planté et qu'il s'est développé, vitalement, depuis ses plus profondes racines jusqu'à « sa divine extrémité », en une merveilleuse « psycho-mythologie ». Au premier plan du paysage valéryen — qui n'est donc pas si dénué de *Géorgiques* —, dressé sur un fond lumineux où ciel et mer se confondent l'arbre règne, *son* Arbre, l'ARBRE-VALÉRY.

Cet Arbre, on le cherche en vain dans les premiers vers du jeune Valéry. Les *Bois* pourtant n'y manquent pas (le mot est fréquent) mais comme il l'écrira plus tard (*ibid.*, p. 212), se souvenant, pour le railler, de ce premier symbolisme : ce sont bois « de parcs enchantés » — « sylvés évanescences d'une flore toute idéale » (roses, lys, myrtes, etc.). Le *végétal*, comme cet arbre du poème *Été*, « qui fume et perd quelques oiseaux » (cf. *Anne*, p. 91), n'existe encore dans la brise et au soleil, qu'à l'état le plus vaporeux ; par ses reflets, ses ombres, ses frissons. C'est la forêt — « la forêt des symboles » — qui empêche ici de voir l'arbre. « Je ne voulais voir que les figures, les relations entre les choses ; non les choses. Les choses me faisaient sourire » (*Cahiers*, X, p. 413).

L'Arbre n'apparaît vraiment que vers 1894, à l'époque où, renonçant à cette poésie, Valéry s'enferme, comme on l'a trop dit, non dans le silence, mais dans un soliloque avec ses *Cahiers* : « Mon livre unique : le monologue à plusieurs moi, à plus d'un MOI » (*Cahiers*, XXI, p. 709).

Dès l'entrée, — à la seconde page premier tome — un arbre nous fait *signe* : petit dessin qui, entre un éphèbe nu et un vol d'oiseaux, n'a l'air de rien, mais qui, premier d'une longue série — tant d'arbres, dessinés ou peints, jalonnent cette route intérieure des *Cahiers* ! — est posé là comme un « Motif ». On sait le rôle de la *main* (des « deux mains ») dans la pensée de Valéry¹. C'est elle qui très souvent, d'un trait ferme et sûr, en jette le premier « schème ». « Croissance et pesant, écrira-t-il plus tard, sont les composantes stables de la forme végétale que le *dessin doit penser et suivre* » (*Cahiers*, XVII, p. 480).

Ainsi, c'est au moment même, où, penché dès l'aube sur ses éternels et « internes » *Cahiers*, Valéry, selon sa belle expression « se laisse faire par la tête » — travail qui le conduira jusqu'à se vouloir lui-même, à l'image de l'Absolu,

TÊTE complète et parfait diadème,
que l'arbre sort de sa tête (un arbre mythique et mystique, non moins merveilleux et « généalogique » que celui que Booz voyait, en rêve, sortir de son ventre,
Un roi chantait en bas, en haut
mourait un Dieu)
et qui nous permet de suivre, dans toutes ses ramifications jusqu'à l'Infini, le développement vital — et végétal — de la pensée de Valéry.

* * *

Tel est bien, je crois, — vu seulement de plus haut et de plus bas, selon les deux dimensions de l'Arbre — le dessein de M. Pierre Laurette dans son beau livre sur *le Thème de l'arbre chez Paul Valéry*. « L'Arbre quel beau sujet ! » L'auteur a raison de mettre en épigraphe à son livre ce mot du Poète. Mais sent-il bien que « sujet » — souligné par Valéry — n'a pas ici le sens, qu'ordinairement

¹ *Cahier*, IX, p. 296 : « L'oeil et la main — La Main et la matière ».

on lui donne de « matière à traiter » (ce qui compte assez peu pour Valéry) mais d'*être vivant*? L'Arbre vit, pour Valéry qui voit en lui essentiellement « le poème de la Croissance » (*Cahiers*, XXV, p. 118).

On est hélas! un peu déçu de ne pas le retrouver dans ce livre. Je sais bien que c'est une *thèse* — un genre qui se prête assez peu à la poésie et que n'aimait pas Valéry. Dans une page des *Cahiers* où justement il déplore qu'« un ouvrier ou un professeur » ne sache pas « perdre son temps à aimer un arbre », il écrit : « Les *thèses* de Sorbonne! Le sérieux = bibliographie » (t. XXVI, p. 371). Mais, si lourdes qu'elles soient, les servitudes universitaires ne sauraient dispenser de bien *construire*. Si c'est par l'architecture comme il le dit, que Valéry vint à l'arbre, trouvant en lui, en sus des structures, ce que ne lui offraient pas les édifices de pierre, à savoir « l'organique », une thèse sur le thème de l'arbre chez P. Valéry, se devait, par fidélité même à son beau *sujet*, de se développer *organiquement*.

Or, je ne dirai pas cette *beauté* mais cette *vérité* d'ordonnance, est ce qui manque le plus à ce livre. Il est mal construit, ou artificiellement, ce qui revient au même.

Trois parties :

1° *l'Image de l'arbre dans la Poésie*,

2° *le Thème de l'arbre dans l'art combinatoire de Valéry*,

3° *la Mystique de l'arbre*,

dans lesquelles l'arbre *vivant* nous est débité en trois tronçons, à travers une véritable « vivisection ».

Car il est évident que *l'image poétique* (première partie), à moins de la vider de sa substance existentielle la plus riche, contient la *Mystique* (troisième partie) et aussi cet *Art combinatoire* (seconde partie) si, à travers les mille réflexions d'ordre scientifique auxquelles il se livre, Valéry devant l'Art reste toujours poète. À preuve

ces deux pages (pp. 114-115) sur l'« Esthétique de la lumière » qu'on n'est pas peu étonné de trouver, comme un rayon de soleil, dans cet espèce de laboratoire forestier que constitue cette seconde partie, où l'arbre, en coupes, est passé au microscope.

Pénétrons maintenant dans chacune de ces parties. Même morcellement : ce sont les branches qui, après le tronc, sont ici coupées, éparpillées.

Les poèmes expliqués dans la première partie (*Au platane*, *Ébauche d'un serpent*, *Palme*, *Dialogue de l'arbre*) ne le sont que très scolairement et fragmentairement, sans véritable composition intérieure. Ainsi, pour ne prendre que cet exemple : *Palme*. Il ne suffit pas à l'auteur de lui consacrer un chapitre (ch. VI, pp. 50-54), il y revient plus loin, (pp. 155, 168, 178) alors que tout pouvait et devait être dit dans ce chapitre, *synthétiquement*. Le commentaire se trouve ainsi *dispersé*, sans qu'on le trouve *réellement* nulle part. L'essentiel lui échappe : le temps de l'« attente poétique », très différent de celui de l'attente ordinaire, avec lequel l'auteur le confond. Autant, en effet le premier — cette « divine durée » — (*Palme*) est « un temps hors du temps », autant le second nous le rend mesurable, long et douloureux.

Quant à la seconde partie, elle groupe sous un titre ambigu dix-sept « *micro-chapitres* », dont plusieurs ont du mal à atteindre une page et demie ; l'un n'aura même qu'une demi-page (III, ch. V, p. 161). Les considérations qu'ils renferment — si loin qu'elles soient parfois du thème de l'arbre — ont sans doute leur raison d'être et leur importance.

On sait quel intérêt Valéry portait à toutes les sciences ; mais il y apportait un « esprit de synthèse » que cette fragmentation à l'extrême nous empêche ici de retrouver. Il ne faut pas d'ailleurs oublier que Valéry n'est pas, à proprement

parler un « savant », ni même (il s'en défendait) un « intellectuel ». L'auteur le sait qui parfois le rappelle. Comment peut-il alors nous parler du *scientisme* de Valéry (p. 145) ? Plus encore que l'« intellectualisme » qu'on lui prêtait, ce mot eût fait bondir le poète.

Valéry est un mystique : « Ce mysticisme sans objet qui est MOI » (*Cahiers* V, p. 806). Il suffit d'ouvrir les *Cahiers* pour s'en apercevoir. C'est pourquoi la troisième partie, *la Mystique de l'arbre* contient les meilleures pages — et les plus neuves — de cette thèse, dont la documentation sérieuse et riche est surtout extraite des *Cahiers*. Mais ici encore, bien des répétitions et des confusions. Or la Mystique de Valéry, bien qu'elle comporte comme toute mystique « des valeurs infinies ou absolues » — essentiellement irrationnelles — (*Cahiers* XIV, p. 750) n'est pas fondée sur le vague. Elle est d'abord exigence d'un esprit, qui, dans sa « folie de la clarté », voudrait qu'en lui et par lui, — comme en Dieu qui *est sa connaissance*, — fût résolu « le conflit entre l'être et le connaître ». Cette formule, valéryenne par excellence, qui revient dans les *Cahiers* comme un *leit-motiv*, n'a pas échappé à l'auteur. Il en saisit l'importance et lui consacre une page et demie, ce qui est trop peu, et malheureusement dans la seconde partie, où, envisagée surtout du point de vue philosophique, elle ne trouve pas toute sa résonance. En effet cet « asymptotisme de l'être et du connaître » (*Cahiers*, IX, p. 807) ressortit surtout, comme son « alpha » et son « oméga », à la Mystique valéryenne : elle explique son origine et son échec. « Folie est de suivre la ligne divine ! » (*Cahiers* VIII, p. 501).

Quant à la *Mystique de l'arbre*, exemplaire de celle de Valéry, on la trouve sans doute dans cette troisième partie, mais encore émiettée à travers de minuscules chapitres, au nombre de six. Tout se

tient pourtant dans cette Mystique. C'est cette cohérence que, dans l'axe de l'Arbre, il eût fallu montrer depuis le grand « Rêve de transcendence » qui engendre l'*Arbre-Dieu*, jusqu'à ses prolongements, amoureux et esthétiques, à travers l'*Arbre-Amour* et l'*Arbre-Poème*.

* * *

Malgré ces imperfections — surtout de construction — ce livre est important. Non seulement, par ce « mythe personnel » de l'arbre, il nous introduit au plus profond de Valéry, mais il répond au désir, souvent exprimé par le poète, en cela précurseur de Bachelard, de voir mieux étudier « les phénomènes de l'Imagerie mentale » (*Œuvres*, Pléiade, t. I, p. 1193). Car « c'est avec notre propre substance que nous imaginons, et que nous formons une pierre, une *plante*, un mouvement, un objet. Une image quelconque n'est peut-être que le commencement de notre âme » (*ibid.*, p. 1233).

Louis MORICE

Université Laval

□ □ □

Gerda ZELTNER, *la Grande Aventure du roman français au XX^e siècle*, traduit de l'allemand par Christine Kubler, Paris, Gonthier, 1967, 224 p.

Depuis 1955, avec les innombrables discussions nées de la publication des premiers écrits théoriques d'Alain Robbe-Grillet, les études sur le roman français se sont multipliées. Mais les ouvrages d'ensemble importants de la critique française demeurent peu nombreux : on peut citer, entre autres, les livres de Maurice Nadeau, R.-M. Albères et Ludovic Janvier. Trop souvent, comme chez Jean-Bertrand Barrère (*la Cure d'amaigrissement du roman*, 1964) ou Kléber Hædens (*Paradoxe*